REALE ACCADEMIA D'ITALIA
FONDAZIONE ALESSANDRO VOLTA
ISTITUITA DALLA SOCIETÀ EDISON DI MILANO
ATTI DEI CONVEGNI

F. T. MARINETTI

L'architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi

Estratto dagli Atti del VI Convegno
Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative
Roma, 25-31 Ottobre 1936-XIV

ROMA
REALE ACCADEMIA D'ITALIA
1937-XVI

L'ARCHITETTURA E LE ARTI DECORATIVE NEGLI STILI DEI VARI TEMPI

F. T. Marinetti

Fra i problemi artistici della Plastica Murale il più importante è il problema di un'arte che esprima direttamente il nostro tempo in contrapposto alle tendenze estetiche tradizionali. Queste in omaggio ad una presunta immutabilità della Terra e dell'Uomo rifiutano ogni attualismo ispiratore assentandosi dal dinamismo circondante. Da venticinque anni gli spiriti novatori più o meno animati dal movimento futurista proclamano che la civiltà meccanica nelle sue tipiche forme italiane concretizza sempre più la sua *estetica della macchina.*

Primo fra questi il pittore e scultore Umberto Boccioni sentì il bisogno di lanciare con un grido di guerra una nuova parola: *Modernolatria.* Nasceva così una sistematica adorazione del Vivo, del Nuovo, dell'Originale, del Sorprendente e una conseguente denigrazione di ogni forma morta o consunta dal tempo. L'ideologia rivoluzionaria di Boccioni, concordando subito con la concezione architettonica di Antonio Sant'Elia e con lo splendore geometrico delle sue ascensionali città, imprimeva un ritmo di marcia accelerata e una frenesia di attimi rapiti all'universo e fissati artisticamente, che gli stessi impressionisti non avrebbero potuto sognare.

Ciò che ci eccitava l'anima era l'amore ardente per il grande avvenire della nostra Italia. Questo amore diventò una fede cieca nelle forze misteriose della Penisola e della sua razza, forze che dovevano sicuramente stravincere in tutti i campi, dai commerci e le industrie alla più alta spavalda poesia pura. Il travaglio della nuova Italia, sostenuto da volontà non inferiori agli ingegni, non poteva ammettere spettatori inerti nè clinici pessimisti e sognanti. Li escluse tutti e fra questi gli artisti che andavano confondendo l'assenteismo politico con la ricerca illusoria dell'eterno e dell'infinito in arte. Il nostro punto di vista di allora era spesso l'oggetto delle più aspre critiche nei circoli intellettuali di Roma, Milano, Parigi, Berlino, dove i nostri poemi e i nostri quadri

avrebbero dovuto, per ottenere applausi e consensi, smorzare intiepidire o liquidare i loro ardori patriottici.

Sentivamo urgere nelle vene l'aggressività della guerra e nasceva da noi una tipica arte interventista. Vi dominavano le linee rette le forme taglienti, gli angoli acuti freccianti. Il colore domandava la sua esplosione. Il canto cercava musicalmente di ferire come un pugnale. I versi liberi e le parole in libertà garrivano come bandiere. La statica diventava un delitto. Divampava l'orgoglio della massima velocità. Alla maggioranza degli artisti italiani, che esitavano e fuggivano il nostro movimento ciclonico, rimaneva il piccolo tesoro di un pessimismo che si mangia se stesso consolato ogni tanto da un errore elegante o da un sublime strafalcione degli odiati novatori.

Temerariamente ed eroicamente intervenuti nella grande guerra, gli italiani la vinsero in nome d'un futuro più bello; per questo diedero torto agli scettici adoratori del passato, del lento e dell'immutabile.

L'ingigantimento rapido dell'uomo di genio, sintetizzatore delle forze del dopoguerra, Benito Mussolini, offrì all'Italia il modello animatore d'ogni modernolatria, d'ogni fierezza presente e di ogni fede nel futuro.

Vennero strappati artisti e critici dalle loro comode poltrone di contemplazione e convinti della necessità di esaltare plasticamente prima e custodire poi baionetta in canna, una meravigliosa Mostra di modernolatria, la Mostra della Rivoluzione Fascista.

Molti di questi artisti, galvanizzati dalla energia volitiva del Duce e dalla energia ispirativa del glorioso *Diciannove*, non potevano a lungo reggere a tanto sforzo di attualismo artistico, a tanta simultaneità, a tante compenetrazioni aggressive giocondo e guerriere; quindi (esclusi naturalmente i futuristi perchè anticipatori e allenati) ricaddero nei toni sporchi, nelle forme molli di una plastica apparente poichè già svuotata dei muscoli, del sangue, dei nervi, della vita.

La quinta Triennale di Milano, che mostrò dal punto di vista degli esterni e dell'arredamento il trionfo di Antonio Sant'Elia e la passione rinnovatrice dei giovani razionalisti suoi ammiratori, fu dal punto di vista dell'*Arte murale* un fallimento.

La quinta Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'edilizia fascista ebbe il vanto di nascere sotto gli auspici di Benito Mussolini e delle più alte autorità del Governo e della città di Genova.

Volle essere e fu ben diversa da tutte le altre esposizioni, perchè, fuori da ogni carattere teorico, presentò precisi modelli da applicare immediatamente in ogni tipo di edificio fascista, ambientando cioè con una plastica originale sintetica dinamica virile ottimista le assemblee di studio, festa, forza militare o gloria che la Rivoluzione Fascista nutre di originalità sintesi virilità ottimismo e sincerità mussoliniana,

Precisiamo quindi l'indiscutibile primato italiano della Plastica Murale con le parole stesse dei futuristi: F. T. Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Mino Rosso, Tato, Defilippis (Direttore di « Stile Futurista »).

La Plastica Murale futurista

Da questi due principi esposti al mondo nel 1909: « futurismo–orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore», « futurismo–arte–vita», è nata la plastica murale. Questa è stata per la prima volta ideata dal pittore–scultore futurista Umberto Boccioni che nel 1911 creò, tra molte opere, « fusione di una testa e di una finestra» (legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli) esposta a Parigi alla Galleria « La Boétie» e « costruzione dinamica di un galoppo» (legno, latta, rame, cartone) precisando così la sua invenzione nel Manifesto della scultura futurista, tradotto e diffuso nell'Europa e nelle Americhe nel 1912: « percependo i corpi e le loro parti come *zone plastiche*, avremo in una composizione futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc.», « negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione di un insieme scultoreo. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, luce elettrica, ecc.».

Nel marzo 1915 i pittori futuristi Giacomo Balla e Fortunato Depero scrissero il Manifesto « ricostruzione futurista dell'universo» che rivoluzionò e amplificò le possibilità decorative.

Contemporaneamente il pittore futurista Enrico Prampolini dichiarava: « bisogna evadere dalla pittura», pubblicava il Manifesto « costruzione assoluta di moto–rumore» e inventava la parola *Polimaterico*.

Contribuirono alla nascita della Plastica Murale i Manifesti: « la religione della velocità», « l'estetica della macchina», « lo splendore geometrico e numerico», « le parole in libertà», « le tavole parolibere», « il tattilismo» dovuti a F. T. Marinetti.

L'architettura futurista ideata da Antonio Sant'Elia nel 1913, iniziando la trasformazione architettonica mondiale, nei suoi successivi sviluppi esigeva una sua plastica murale che animasse e riscaldasse le superfici interne. Questa plastica murale doveva fatalmente essere quella creata dai compagni futuristi, tanto più che Sant'Elia concludeva il suo Manifesto sulla « casa simile ad una macchina gigantesca» con

queste parole: « il nostro costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del *futurismo*, che già si afferma con le parole in libertà, il dinamismo plastico, la musica senza quadratura e l'arte dei rumori e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista ».

L'architettura moderna, derivata da Antonio Sant'Elia, manca spesso di una plastica murale, specialmente all'interno ed è spesso funestata dall'anacronismo deprimente di affreschi, pitture o sculture tradizionali assolutamente fuori posto.

L'aeropittura, l'aeropoesia e l'aeromusica futuriste, nate dopo la conflagrazione mondiale, immensificarono e spiritualizzarono tutte le precedenti invenzioni e ricerche.

Indimenticabile primo tentativo di plastica murale futurista fu la Mostra della Rivoluzione Fascista (con le tipiche sale polimateriche a carattere sintetico dinamico simultaneo giocondo policromo e guerriero, dei futuristi Enrico Prampolini e Gerardo Dottori).

Concludendo la Plastica Murale è un armonioso ingranaggio di:

1° edificio nuovo;

2° genio artistico ispirato direttamente dalla vita dinamica d'oggi e di domani;

3° volontà accanita di originalità e di distacco netto dalla tradizione. Se un tempo il soggetto storico e la nostalgia del passato poterono produrre capolavori ciò si dovette all'umanità d' allora capace d'illudersi di poter rivivere sentimenti lontani. La nostra epoca, che giustamente ha suscitato sulle labbra di Boccioni la nuova parola « Modernolatria », seppellisce per strapotenza concentrata i secoli leggendari come realtà e come sogno. Il futurismo, infatti, ha avuto fra i suoi principali scopi quello di lanciare uno stile del movimento in continuo movimento che strappa gli uomini dall'ammirazione del passato e li proietta in un desiderio entusiasta di futuro;

4° rilievo di volumi suggestionanti per simultaneità di pittura e scultura, che distrugge l'impassibilità neutrale dei muri lisci e nudi;

5° industria e chimica devote all'arte, preoccupate di fornire alla Plastica Murale un'infinita varietà di materiali, affini o contrastanti, per caratteristiche di forma, colore, peso, densità, resistenza, tattilismo, sorpresa, nuova tavolozza poliispiratrice;

6° meccanica che perfeziona agevola e velocizza la vita pratica dell'uomo moltiplicando i piaceri estetici e gareggia in rapidità ed esattezza con le mani poetiche dell'artista;

7° paesaggi e urbanismi circondanti illuminanti profumanti compenetranti con colori suoni odori rumori;

8° vita sensibilità e prospettive aviatorie.

Questa plastica murale che ha creato un suo nuovo mondo polimaterico nettamente futurista, sostituisce la pittura e la scultura. Non può essere ospitata nelle esposizioni d'arte pura, realizza l'arte–vita, arricchendo la giornata e la notte dell'uomo con un'esaltante e continua sintesi della radiosa civiltà meccanica.

REALE ACCADEMIA D'ITALIA
FONDAZIONE ALESSANDRO VOLTA
ISTITUITA DALLA SOCIETÀ EDISON DI MILANO
ATTI DEI CONVEGNI

F. T. MARINETTI

L'architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi

Estratto dagli Atti del VI Convegno
Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative
Roma, 25-31 Ottobre 1936-XIV

ROMA
REALE ACCADEMIA D'ITALIA
1937-XVI

L'ARCHITECTURE ET LES ARTS DÉCORATIFS DANS LES STYLES DES DIVERSES ÉPOQUES

Le plus important parmi les problèmes artistiques de la plastique murale est celui d'un art qui exprime directement notre temps en opposition avec les tendances esthétiques traditionnelles. Ces dernières, en hommage à une immuabilité supposée de la Terre et de l'Homme, se refusent à tout actualisme inspirateur en s'abstrayant du dynamisme environnant. Les esprits novateurs, plus ou moins animés par le mouvement futuriste, proclament depuis vingt-cinq ans que la civilisation mécanique, dans ses formes italiennes typiques, concrétise toujours davantage *son esthétique de la machine*.

Peintre et sculpteur à la fois, Umberto Boccioni fut le premier d'entre eux à sentir le besoin de lancer en un cri de guerre un mot nouveau: *Modernolatrie*. Ainsi naissait une adoration systématique du Vif, du Nouveau, de l'Original, du Surprenant, suscitant par contre-coup la dénigration de toute forme morte ou usée par le temps. L'idéologie révolutionnaire de Boccioni, en s'accordant immédiatement avec la conception architectonique d'Antonio Sant'Elia et la splendeur géométrique de ses cités ascensionnelles, imprimait un rythme de marche accélérée et une frénésie de moments ravis à l'univers et artistiquement fixés, que les impressionnistes eux-mêmes n'auraient jamais pu rêver.

Ce qui excitait notre âme c'était l'amour ardent pour le grand avenir de notre Italie. Cet amour devint une foi aveugle dans les forces mystérieuses de la Péninsule et de sa race, forces qui devaient sûrement triompher dans tous les domaines, de celui du commerce et de l'industrie à celui de la poésie pure la plus élévée et la plus hardie. La genèse de l'Italie nouvelle, assistée par des volontés qui ne le cédaient en rien aux talents, ne pouvait admettre des spectateurs inertes ni des praticiens pessimistes et rêveurs. Tous furent exclus et parmi eux les artistes qui confondaient l'absentéisme politique avec la recherche illusoire de l'éternel et de l'infini en art. Notre point de vue d'alors était souvent l'objet des plus âpres critiques dans les cercles intellectuels de Rome, Milan, Paris, Berlin, où nos poèmes et nos tableaux auraient dû, pour obtenir des applaudissements et des approbations, éteindre, attiédir ou liquider leur ardeur patriotique.

Nous sentions dans nos veines la poussée agressive de la guerre et un art interventionniste tout particulier naissait dans notre esprit. Les lignes droites, les formes tranchantes, les angles aigus en forme de flèche y prédominaient. La couleur exigeait son explosion, le chant cherchait musicalement à blesser comme un poignard. Les vers libres et les mots en liberté étaient nos drapeaux. La statique devenait un crime. L'orgueil de la vitesse maximum nous embrasait. A la majorité des artistes italiens qui hésitaient, et fuyaient notre mouvement de cyclone, il ne restait que le petit trésor d'un pessimisme qui se dévore lui-même, consolé de temps à autre par quelque élégante erreur ou par quelque sublime bévue des novateurs exécrés.

Témérairement et héroïquement intervenus dans la grande guerre, les Italiens vainquirent au nom d'un avenir plus beau; et par là même donnèrent tort aux sceptiques adorateurs du passé, du lent et de l'immuable.

L'ascension rapide de Benito Mussolini, l'homme de génie qui synthétise les forces d'après guerre, offrit à l'Italie le modèle animateur de toute modernolatrie, de toute fierté présente et de toute foi dans l'avenir.

Artistes et critiques furent arrachés de leur commode fauteuil de contemplation et, convaincus de la nécessité d'exalter plastiquement d'abord, de sauvegarder ensuite, montèrent la garde, baïonnette au canon; devant cette merveilleuse exposition de modernolatrie: l'exposition de la Révolution Fasciste.

Nombre de ces artistes, galvanisés par la puissance volitive du Duce et par la puissance inspiratrice du glorieux *Mille neuf-cent-dix-neuf*, ne pouvaient résister à un si grand effort d'actualisme artistique à tant de simultanéités agressives joyeuses et guerrières; à l'exclusion naturellement des futuristes parce que précurseurs et « entraînés », ils retombèrent dans les tons sales, dans les formes molles d'une plastique apparente parce que déjà vidée de ses muscles, de son sang, de ses nerfs et de toute vie.

La cinquième Triennale de Milan, qui du point de vue des extérieurs et de l'ameublement nous fit assister au triomphe d'Antonio Sant'Elia et révéla la passion rénovatrice des jeunes rationalistes ses admirateurs, représenta, au point de vue de l'*art mural*, un triste insuccès.

La première Exposition Nationale de Plastique Murale pour l'édilité fasciste eut la gloire de naître sous les auspices de Benito Mussolini, des plus hautes autorités du Gouvernement et de la ville de Gênes.

Elle voulut être et fut bien différente de toutes les autres expositions, parce qu'en dehors de tout caractère théorique, elle presenta des modèles précis à appliquer immédiatement à chaque type d'édifice fasciste, en mettant dans leur ambiance avec une plastique originale, synthétique, dynamique, virile, optimiste, les assemblées d'étude, de fête, de force militaire ou de gloire que la Révolution Fasciste nourrit d'originalité, de synthèse, de virilité, d'optimisme et de sincérité mussolinienne.

Précisons donc l'indiscutible primauté italienne de la Plastique Murale avec les paroles mêmes des futuristes: F. T. Marinetti, Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Prampolini, Mino Rosso, Tato, Defilippis (Directeur du « Style Futuriste »).

Le Plastique Murale futuriste

De ces deux principes exposés au monde en 1909: « futurisme-orgueil italien rajeunisseur novateur accélérateur », « futurisme-art-vie », est née la Plastique Murale. Cette plastique a été conçue pour la première fois par le peintre-sculpteur futuriste Umberto Boccioni qui, en 1911, créa entre autres nombreuses œuvres, « fusion d'une tête et d'une fenêtre » (bois, verre, fer, porcelaine, mèches de cheveux) exposée à Paris à la Galerie « La Boétie » et « construction dynamique d'un galop » (bois, fer-blanc, cuivre, carton) précisant ainsi

son invention dans le Manifeste de la sculpture futuriste, traduit et répandu en Europe et en Amérique en 1912: « en percevant les surfaces couvrantes et leurs parties comme des *zones plastiques*, nous aurons dans une composition futuriste, des plans de bois ou de métal, immobiles ou mécaniquement mobiles, pour un objet; des formes sphériques poilues pour les cheveux; des demi-cercles de verre pour un vase; des fils de fer et des réseaux pour un plan atmosphérique, etc. » « nier l'exclusivité d'une matière pour la construction entière d'un ensemble sculptural. Affirmer que même vingt matériaux différents peuvent concourir dans un seul ouvrage dans le but de provoquer l'émotion plastique. Nous en énumérons quelques-uns: verre, carton, fer, ciment, crin, cuir, étoffe, lumière électrique etc. ».

En mars 1915 les peintres futuristes Giacomo Balla et Fortunato Depero écrivirent le Manifeste « reconstruction futuriste de l'Univers » qui révolutionna et amplifia les possibilités décoratives. À la même époque le peintre futuriste Enrico Prampolini déclarait: « il faut s'évader de la peinture », publiait le Manifeste « construction absolue de moto bruit » et inventait la parole *Polimaterico* (Polimatérique).

Les manifestes « la religion de la vitesse », « l'esthétique de la machine », « la splendeur géométrique et numérique », « les mots en liberté », « les planches parolibres », « le tactilisme » dûs à la plume de F. T. Marinetti, contribuèrent à la naissance de la Plastique Murale.

L'architecture futuriste conçue par Antonio Sant'Elia en 1913, en commençant la transformation architectonique mondiale, exigeait dans ses développements successifs une Plastique Murale à elle pour animer et réchauffer les surfaces internes. Cette Plastique Murale devait être fatalement celle créée par les camarades futuristes, d'autant plus que Sant'Elia concluait son Manifeste sur « la maison semblable à une machine gigantesque » avec ces mots: « notre renouvellement constant du milieu architectonique contribuera à la victoire du *futurisme*, qui s'affirme déjà avec les mots en liberté le dynamisme plastique, la musique sans quadrature et l'art des bruits, et pour lequel nous luttons sans trêve contre la lâcheté des partisans du passé ».

L'architecture moderne, dérivée d'Antonio Sant'Elia, manque aujourd'hui d'une Plastique Murale, surtout à l'intérieur, et est souvent affligée par l'anachronisme déprimant de fresques, peintures ou sculptures hors de place et qui sonnent faux.

L'aéropeinture, l'aéropoésie et l'aéromusique futuristes, nées après la conflagration mondiale, spiritualisèrent toutes les inventions et recherches précédentes.

La première inoubliable tentative de Plastique Murale futuriste fut l'Exposition de la Révolution Fasciste (avec ses typiques salles polimatériques à caractère synthétique dynamique, simultané, joyeux, polychrome et guerrier, des futuristes Enrico Prampolini e Gerardo Dottori).

La Plastique Murale est un harmonieux engrenage de:

1° édifice nouveau;

2° génie artistique inspiré directement de la vie dynamique d'aujourd'hui et de demain;

3° volonté acharnée d'originalité et de détachement net de la tradition. Si autrefois le sujet historique et la nostalgie du passé purent produire des chefs-d'œuvre on le doit au fait que l'humanité d'alors était capable de s'illusionner de pouvoir revivre des sentiments lontains. Notre époque qui a suscité avec raison sur les lèvres de Boccioni la nouvelle parole « Modernolatrie », ensevelit par surabondance d'énergie concentrée les siècles légendaires en tant que réalité et en tant que songe. Le futurisme a eu en effet, parmi ses buts principaux, celui de lancer un style du mouvement en mouvement continu qui arrache les hommes de l'admiration du passé et les projette dans un désir enthousiaste du futur;

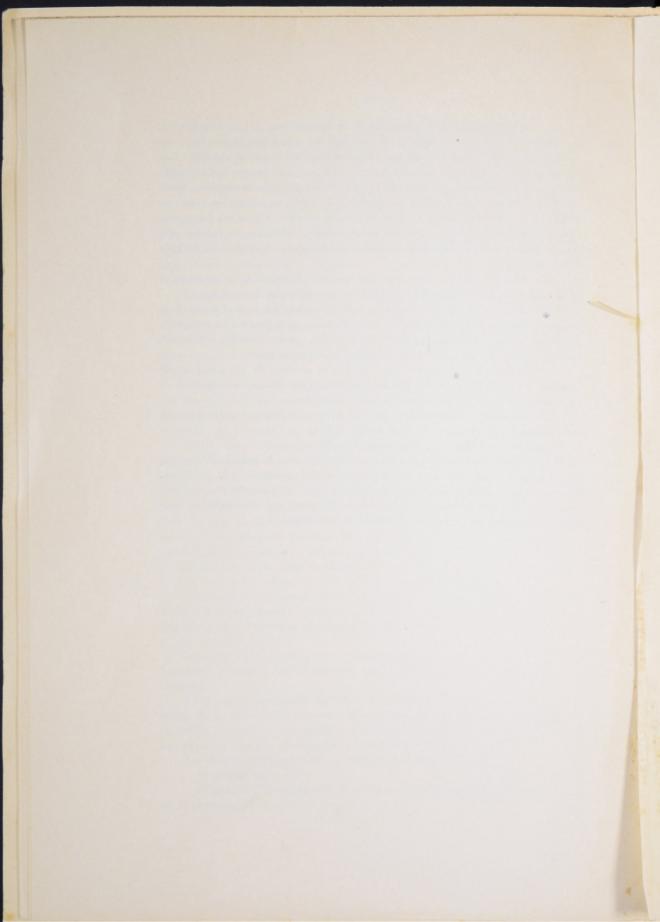
4° relief de volumes suggestifs par l'emploi simultané de la peinture et de la sculpture, qui détruit l'impassibilité neutre des murs lisses et nus;

5° industrie et chimie dévouées à l'art, préoccupées de fournir à la Plastique Murale une variété infinie de matériaux, analogues ou en contraste, par leurs signes caractéristiques; forme, couleur, poids, densité, résistance, tactilité, effets de surprise, nouvelle palette polynspiratrice;

6° mécanique qui perfectionne, facilite et accélère la vie pratique de l'homme en en multipliant les plaisirs esthétiques et rivalise en rapidité et en exactitude, avec les mains poétiques de l'artiste;

7° paysages et urbanismes qui entourent, illuminent, parfument ou entrepénètrent de couleurs, de sons ou de bruits;

8° vie, sensibilité et perspectives d'aviation.

Cette Plastique Murale qui a créé un nouveau monde polymatérique qui lui est propre et est nettement futuriste, substitue la peinture et la sculpture. Elle ne saurait trouver place dans les expositions d'art pur; elle réalise l'art-vie, en enrichissant la journée et la nuit de l'homme par une synthèse exaltante et continue de la radieuse civilisation mécanique.

REALE ACCADEMIA D'ITALIA

OTTOBRE 1937-XV

ANNUARIO

Vol. I (1929-VII) . . . . L. 25
Vol. II (1929-30-VIII) . . . . » 25
Vol. III (1930-31-IX) . . . . » 25
Vol. IV (1931-32-X) . . . . L. 25
Vol V (1932-33-XI) . . . . » 25
Vol. VI (1933-34-XII) . . . . » 25

STUDI E DOCUMENTI

1. G. Tucci. *Indo-tibetica.*
   Vol. I. « mC'od rten » e « Ts'a ts'a » nel Tibet indiano ed occidentale. Contributo allo studio dell'arte religiosa tibetana e del suo significato. (1932) . . . . L. 90
   Vol. II. Rin c'en bzan po e la rinascita del Buddhismo nel Tibet intorno al Mille. (1933) L. 15
   Vol. III. I Templi del Tibet Occidentale e il loro simbolismo artistico.
   Parte I. Spiti e Kunavar. (1935) . L. 150
   Parte II. Tsaparang (1936) . . . . . L. 100
2. *Tractatus de Universalibus* attribuito a S. Tommaso D'Aquino, a c. di C. Ottaviano. (1932). L. 10
3. *Joachimi Abbatis Liber contra Lombardum* (Scuola di Gioacchino da Fiore) a c. di C. Ottaviano. (1934) . . . . L. 50
4. *Carteggi verdiani*, a c. di A. Luzio. (1935). L. 100
5. P. Carali. *Fakhr ad-din II, Principe del Libano e la Corte di Toscana, 1605-1635.*
   Vol. I. Introduzione storica, documenti europei e documenti orientali tradotti . . . . . L. 50
6. B. Peroni. *Fonti per la storia d'Italia dal 1789 al 1815 nell'Archivio Nazionale di Parigi* (1936) L. 25
7. *Per la storia degli eretici italiani del sec. XVI in Europa. Testi raccolti* da D. Cantimori e E. Feist (1937) . . . . L. 40

MEMORIE DELLA CLASSE DI SCIENZE FISICHE MATEMATICHE E NATURALI

Vol. I (1930-VIII) . . . . L. 75
Vol. II (1931-IX):
  Parte I . . . . » 70
  Parte II . . . . » 50
Vol. III (1932-X) . . . . (esaurito)
Vol. IV (1933-XI) . . . . L. 100
Vol. V (1934-XII) . . . . » 100
Vol. VI (1935-XIII) . . . . » 200
Vol. VII (1936-XIV) . . . . » 75

ATTI DEI CONVEGNI « VOLTA »

1. *I Convegno (1931). Tema*: La Fisica Nucleare. L. 15
2. *II Convegno (1932). Tema*: L'Europa (*ediz. nelle lingue originali e con la versione in francese dei testi italiani*) . . . . L. 55
2-bis. *Idem (ediz. in lingua italiana)*. . . L. 35
3. *III Convegno (1933). Tema*: L'Immunologia L. 50
4. *IV Convegno (1934). Tema*: Il Teatro drammatico . . . . L. 50
5. *V Convegno (1935). Tema*: Le alte velocità in aviazione . . . . L. 50
6. *VI Convegno (1936). Tema*: Rapporti dell'Architettura con le Arti figurative . . . . . L. 50

VIAGGI DI STUDIO ED ESPLORAZIONI

1. *Viaggi di studio promossi dalla Fondazione Volta.*
   Vol. I (1933). . . . . L. 8
   Vol. II (1934) . . . . » 10
   Vol. III (1936) . . . . » 10
2. G. Tucci - E. Ghersi. *Cronaca della Missione scientifica Tucci nel Tibet occidentale, 1933.* (1934). L. 50
3. *Missione scientifica della R. Accademia d'Italia a Cufra 1931-IX.*
   Vol. I. A. Desio, Studi geologici sulla Cirenaica, sul deserto libico, sulla Tripolitania e sul Fezzan orientali (1935) . . . . L. 100
   Vol. II. . . . . (*in preparazione*).
   Vol. III. Autori vari: Studi paleontologici e litologici sulla Cirenaica e sulla Tripolitania Orientale (1934) . . . . L. 100

CENTRO STUDI PER L'AFRICA ORIENTALE ITALIANA

1. M. Camis. *Metabolismo basale ed alimentazione in Somalia;* Primo contributo alla fisiologia tropicale in Africa Orientale Italiana (1936-XV). L. 20

COLLEZIONE « VARIA »

1. J. C. Goethe. *Viaggio in Italia* (1740), 1ª ed. a c. e con introd. di A. Farinelli. Opera completa in due vol. (1° v.: Testo; 2° v.: Epigrafi e Iscrizioni, Note illustrative e rettifiche, Indici). (1932-1933) . . . . L. 100
   Il 2° vol. si vende anche separatamente (L. 50).
2. M. Kerbaker. *Scritti inediti.*
   Vol. I. *Scritti vari*, con pref. di C. Formichi e a c. di V. Pisani (1932). . . . . . . L. 20
   Vol. II. *Il Mahâbhârata*, trad. in ottava rima nei suoi principali episodi (a. c. di C. Formichi e V. Pisani) Parte I (1933). . . . . . L. 30

Vol. III. *Il Mahâbhârata*, ecc. Parte II. (1935. L. 30

Vol. IV. *Il Mahâbhârata*, ecc. Parte III (1936) L. 30

[Del *Mahâbhârata* è stata eseguita anche una tiratura a parte, con frontespizio proprio, cioè indipendente dal vol. I degli Scritti inediti del Kerbaker. Vedi il numero seguente: 2-bis].

2-bis. *Il Mahâbhârata*, trad. in ottava rima nei suo i principali episodi da M. Kerbaker, pubbl. a cura di C. Formichi e V. Pisani. Vol. I . . . L. 30

Idem. Vol. II . . . . » 30

Idem. Vol. III . . . . » 30

[Del poema *Bhagavadgîtâ*, che appartiene al *Mahâbhârata* (3° v.), è stata eseguita anche una tiratura a parte, come volume a sè. Vedi rubrica: « Pubblicazioni fuori serie ed estratti »].

3. *Mostra delle pitture di Giulio Aristide Sartorio nella R. Galleria Borghese* a cura di A. Bertini-Calosso, Con 67 tavole f. t. (1933) . . L. 10

4. F. Porro. *Fondamenti delle riduzioni per un nuovo Catalogo di Stelle, dedotto dalle osservazioni di Giuseppe Piazzi a Palermo, 1792-1814*. (1933). L. 30

5. G. D. Romagnosi, *Opere varie*.

Vol. I. *Vedute fondamentali sull'arte logica*, ed. critica a c. di L. Caboara, introd. di F. Orestano (1936) . . . . L. 50

Vol. II. *Della costituzione di una monarchia nazionale rappresentativa* (*La Scienza delle Costituzioni*) a c. di G. Astuti, introd.d i F. Patetta (1937) . . . . L. 100

CELEBRAZIONI E COMMEMORAZIONI

1. A. Farinelli. *Federico Mistral* (1930) (esaurito).
2. E. Romagnoli. *Virgilio* (1930) . . . . L. 2
3. G. Volpe. *Simone Bolivar* (1931) . . . » 2
4. U. Ojetti. *Andrea Mantegna* (1931). . » 3
5. R. Paribeni. *Giovanni Boldini* (1932) . » 5
6. U. Ojetti. *Tiziano e il Cadore* (1932). . » 5
7. A. Farinelli. *Goethe* (1933) . . . . . . » 5
8. C. Formichi. *Washington* (1933) . . . . » 5
9. G. Vallauri. *Luigi Amedeo di Savoia-Aosta Duca degli Abruzzi* (1933) . . . » 5
10. U. Ojetti. *La Pittura ferrarese nel Rinascimento* (1933) . . . . » 5
11. G. Bertoni. *Ludovico Ariosto* (1933) . » 5
12. E. Romagnoli. *Ariosto* (1933) . . . . » 5
13. U. Ojetti. *F. P. Michetti* (1934) . . . » 5
14. A. Farinelli. *Francesco De Sanctis* (1934) L. 5
15. C. A. Nallino. *Firdusi* (1935) . . . . » 5
16. A. Farinelli. *Vincenzo Bellini* (1935). » 5
17. E. Orestano. *Giandomenico Romagnosi* (1935) . . . . » 5
18. A. Panzini. *Giosue Carducci* (1935) . . » 5
19. G. Giovannoni. *Nell'ottavo centenario della Cattedrale di Ferrara* (1935) . . . . . » 5
20. E. Romagnoli. *Orazio* (1936) . . . . . » 5
21. G. Giovannoni. *Baldassarre Peruzzi, architetto della Farnesina* (1937) . . . » 5
22. A. Farinelli. *Giacomo Leopardi* (1937) » 5
23. U. Ojetti. *Giotto* (1937) . . . . » 5
24. E. Romagnoli. *Giacomo Leopardi* (1937) » 5
25. M. Bontempelli. *Leopardi* (1937). . . » 5

CONFERENZE

1. C. Formichi. *Il Nepal*. (1934) . . . . . L. 5

ARTISTI ITALIANI DELL'OTTOCENTO

1. M. G. Sarfatti. *Daniele Ranzoni* (1935). L. 50
2. M. Tinti. *Lorenzo Bartolini*, con pref. di R. Romanelli . . . . L. 100

ARCHITETTURA

1. F. Fichera. *G. B. Vaccarini e l'Architettura del Settecento in Sicilia* (1° v.: Testo; 2° v.: Tavole). (1934) . . . . L. 100

MUSICA

F. Gaffurio. *Theorica Musicae* (facsimile dell'ediz. 1492) con pref. di G. Cesari. (1934) . . L. 150

V. Galilei. *Dialogo della Musica antica e moderna* (facsimile dell'edizione 1581) con pref. di G. Fano. (1934) . . . . L. 125

I. Peri. *Le Musiche sopra l'Euridice* (facsimile dell'edizione 1660) con pref. di E. Magni Dufflocq (1934). . . . . L. 75

G. Caccini. *Le Nuove Musiche* (facsimile dell'ediz. 1601) con pref. di E. Vatielli (1934) . . L. 75

V. Bellini. *Norma* (facsimile dello spartito autografo) con pref. di O. Respighi (1936) . . L. 300

COLLEZIONE « LA FARNESINA »

1. F. Saxl. *La fede astrologica di Agostino Chigi* (Interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina). (1934) . . . . L. 25

PUBBLICAZIONI FUORI SERIE ED ESTRATTI

Le ragioni dell'Italia. Dichiarazioni pronunziate nell'adunanza generale del 19 gennaio 1936-XIV (1936) . . . . L. 2

Per la Vittoria e per l'Impero. Indirizzi di omaggio della R. Accademia d'Italia a S. M. il Re d'Italia, Imperatore d'Etiopia e al Capo del Governo, Duce del Fascismo. 11 maggio 1936-XIV (1936). L. 2

Guglielmo Marconi in Brasile, sett.-ott. 1935-XIII (1936). . . . . L. 2

Baghavadgîtâ, poema indiano trad. in ottava rima da M. Kerbaker (a c. di C. Formichi e V. Pisani) (1936) . . . . L. 5

INCISIONI E STAMPE

B. Peruzzi: Decorazioni mitologiche nella Sala del Fregio della Farnesina, sede della Reale Accademia d'Italia.

1° *Mercurio e le giovenche d'Apollo. Il ratto d'Europa* (riprod. a colori, form. 95 × 26). L. 10

2° *Orfeo incanta gli animali. Orfeo perde Euridice. Orfeo ucciso dalle Baccanti* (riprod. a colori, form. 1,15 × 26) . . . . L. 10

LIBRERIE PRESSO LE QUALI ESISTE UN DEPOSITO COMPLETO DELLE PUBBLICAZIONI DELLA REALE ACCADEMIA D'ITALIA

Librerie italiane.

Bari. – G. Laterza & Figli, *Via Dante Alighieri 47.*
Bologna. – Libreria Rizzoli, *Via Rizzoli 8.*
Cagliari. – Fondazione Il Nuraghe, *Via Manno 41.*
Catania. – S. E. I., *Via Vittorio Emanuele 145.*
Ferrara. – Libreria Lunghini e Bianchini, *Via Borgoleoni.*
Firenze. – Libreria Internazionale Seeber, *Via Tornabuoni 20.*
Genova. – Libreria Italiana, *Piazza Corvetto.*
Macerata. – P. M. Ricci, *Palazzo Seminario.*
Messina. – V. Ferrara, *Viale S. Martino.*
Milano. – Libreria Bocca, *Corso Vittorio Emanuele 21.*
— Ulrico Hoepli, *Galleria De Cristoforis 49.*
Modena. – Vincenzi e Nipoti, *Portici del Collegio.*
Napoli. – Libreria Treves di Leo Lupi, *Via Roma 249.*
Padova. – A. Draghi, *Via Cavour 7–9.*
Palermo. – Antica Libreria Reeber, *Corso Vittorio Emanuele 346.*
Parma. – Libreria Dante Vannini, *Via Carlo Pisacane 17–19.*
Perugia. – N. Simonelli, *Piazza Umberto I.*
Pisa. – Libreria Vallerini, *Lungarno Regio 2.*
Roma. – Libreria Bocca, *Piazza di Spagna 84–85.*
— Libreria di Scienze e Lettere, *Piazza Madama 19–20.*
— Libreria Treves di Ulrico Hoepli, *Largo Chigi.*
Sassari. – Libreria Bernardo Calaresu, *Via Cagliari 10.*
Torino. – Emilio Rinaldi, *Via XX Settembre 19.*
Trieste. – Libreria Minerva, *Piazza Borsa 10.*
Venezia. – Libreria Zanco, *S. Luca.*

Librerie estere.

Argentina. Buenos Ayres. Librairie Hachette, *Maipù 49.*
Austria. Wien. Manz'sche Verlags und Universitaets Buchhandlung, *Kohlmarkt 20.*
Brasile. Rio de Janeiro. Moura Fontes, *Rua Ouvidor 145.*
Cecoslavacchia. Praha. Topic J. F. *Národní 11.*
Danimarca Kjøbenhavn, Arnold Busck, *Kjøbmagergade 49.*
Francia. Paris. Office Général du Livre, *4 bis rue Jean Ferrandi.*
Germania. Leipzig, Gustav Fock, *Schlossgasse 7–9.*
Giappone Tokyo. Maruzen Comp. Ltd., *6 Nihonbashi, Tori–Nichoms.*
Grecia. Athenai. " Eleftheroudakis " Librairie Internationale, *Place de la Constitution.*
Inghilterra. London. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. (*per le sole pubblicazioni che interessano l'Asia e l'Africa*).
Jugoslavia. Beograd. F. Pelikan, *Rue du Roi Milan 6.*
Messico. Mexico L. F. Libreria De Porrua Hnos y Cia, *Esq. Rep. Argentina y Justo Sierra, Apartado Postal 7990.*
Norvegia. Oslo. Johan Grundt Tanum.
Olanda. s'Gravenhage. N. V. Martinus Nijhoff, *Lange Voorhout 9.*
Polonia. Warszawa. Gebethner & Wolff, *Krak Przedmiesce 15.*
Portogallo. Lisbôa. Livraria Bertrand, *73–75 Rua Garrett.*
Romania. Bucuresti, Libreria Italiana, *Calea Victoriei 53.*
Russia. Moskva. Mezhdunarodnaja Kniga, *Kuznetski Most 18.*
Spagna. Barcelona. Libreria Bosch, *Rda Universidad 11.*
— Libreria Bastinos, *Pelayo 52.*
Stati Uniti d'America. Boston Mass, W. W. B. Dumas & C., *120 Tremont Street.*
— San Francisco, Cal. The Italian Book Store A. Cavalli & Co., *1441 Stokton Street.*
Svezia. Stockholm. Nya Aktiebolaget Biblioteksbokhandeln, *Biblioteksgatan 12.*
Turchia. Instambul. Librairie Hachette, *469 Avenue de l'Indipendance, Pera.*
Ungheria. Budapest. Librairie Grill, *Dorottya utca 2.*